



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

9 | 2016

Horizons et perspectives de la culture en Colombie
(1990-2015)

Art vidéo, corps, espace public et télévision: les tranchées et les Institutions au Brésil et au Chili des années 1980

Tálisson Melo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/752>

DOI : 10.4000/artelogie.752

ISSN : 2115-6395

Éditeur

Association ESCAL

Référence électronique

Tálisson Melo, « Art vidéo, corps, espace public et télévision: les tranchées et les Institutions au Brésil et au Chili des années 1980 », *Artelogie* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 20 juin 2016, consulté le 17 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/752> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.752>

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2020.

Association ESCAL

Art vidéo, corps, espace public et télévision: les tranchées et les Institutions au Brésil et au Chili des années 1980

Tálisson Melo

Remerciements spéciaux à la PRO-PG/UFJF pour la bourse de stage ; à la directrice du Centro de Documentación de las Artes (Centro Cultural la Moneda, à Santiago du Chili), Soledad García, et son secrétaire, Sebastián Valenzuela Valdivia, pour l'aide avec la documentation ; et à mes amis, Isabela Bianchi, Danilo Lovisi et Gerardo Perfors-Barradas pour la révision attentive du texte.

Introduction

- 1 Cet article vise à rendre compte des premiers résultats issus d'une période de stage de recherche accomplie au *Museo de Arte Contemporáneo* de l'Université du Chili (MAC - U. Chile), pendant laquelle j'ai analysé des rapports consacrés aux discours à propos des arts visuels chez les critiques d'art chiliens pendant les années 1980. Pour l'instant, ceci n'est qu'un moyen de diffusion de mes premières réflexions sur le matériel rassemblé. Il s'agit d'un espace où les questionnements sont bienvenus et par lequel je structure de manière critique le contexte d'émergence de l'art vidéo au Brésil et au Chili.
- 2 Sachant que je réalise une recherche sur l'art brésilien, le contact avec des archives, des chercheurs et des textes sur l'art chilien m'ont incité à mettre en parallèle les réflexions sur les cas de ces deux pays. J'utilise les notions du « champ artistique » de Pierre Bourdieu et celles sur les « mondes de l'art » d'Howard Becker comme outils pour aborder les contextes de production, médiation, diffusion et légitimation artistiques. Le concept de « champ » comprend un espace de dispute entre les acteurs qui l'occupent. Autrement dit, l'idée de « mondes » soutient la perception des consensus érigés à partir d'un réseau d'actions collectives. Ayant en tête ces deux approches, l'art

peut être vu comme inséré dans un espace de disputes et d'interactions où sont mis en cause le pouvoir de légitimation de ces objets et le consensus socialement construit.

- 3 Partant d'un groupe de manifestations qui utilisent la vidéo comme forme d'enregistrement et qui ont eu lieu dans la rue ou pendant des événements institutionnels ouverts au public, je propose une réflexion sur la participation des critiques d'art dans la dynamique d'institutionnalisation de l'art vidéo à Rio de Janeiro (Brésil), São Paulo (Brésil) et Santiago du Chili. Les œuvres abordées ici ont été reconnues par des critiques d'art ou des institutions artistiques grâce à leur potentiel transgressif ou, comme le propose la sociologue Nathalie Heinich grâce au fait qu'elles aient été considérées comme des expériences des limites - dans ce cas, entre l'art, la politique et la morale. La conception de l'art contemporain comme un nouveau "paradigme", proposée par Heinich, permet de voir les textes de ces critiques sous l'optique d'un processus de construction de l'identification de ces manifestations, avec la vidéo, comme des œuvres d'art, ou même comme « des icônes de l'art contemporain » (2014 : p. 320).
- 4 Dans la première partie du texte, j'observe l'art vidéo au Brésil et au Chili en rapport avec l'art contemporain international produit entre les années 1960 et 1970, en mettant l'accent sur certains artistes et critiques d'art, et les institutions qui ont jouée des rôles importants dans ce processus. Ensuite, j'aborde et mets en parallèle les cas brésilien et chilien des années 1980.

Les voies de l'institutionnalisation

- 5 L'histoire de la présence de l'art vidéo en Amérique Latine est pleine de contaminations, nomadismes et marginalités ; ce parcours aux aléas divers est compréhensible si l'on observe l'atmosphère de conflit - censure, répression, résistance, dissidence, engagement et isolement - qui caractérisa l'environnement socio-politique, économique et culturel des différents pays de la région. La plurifonctionnalité et l'ambiguïté de la vidéo en tant que moyen d'expression et expérimentation artistiques lui ont permis de prendre la place de de « *fils prodigue de l'espace audiovisuel* »¹ du sous-continent, selon l'historien de la communication Hernán Dinamarca (1990 : 15). Elle se rapporte simultanément à l'industrie culturelle et aux objectifs de promotion des groupes ethniques et sociaux subordonnés ainsi qu'à une pratique de communication innovante entreprise par des différents acteurs sociaux agissant au niveau de la production et de la circulation des images électroniques indépendantes des chaînes télé officielles.
- 6 Depuis la seconde moitié des années 1960, des artistes de différentes générations, actifs dans les centres urbains Latino-américains, ont exploré la vidéo dans leurs expérimentations (MACHADO, 2010 : 25). Cet intérêt a dégagé la voie d'un langage qui s'est vivement développé en dialogue avec les évolutions technologiques du médium, les manifestations de débordement des subjectivités et les conflits entre les interprétations publiques et les intentions privées.
- 7 Pendant les années 1980, la vidéo entame le processus d'occupation de l'espace public en Amérique du Sud. Cette décennie correspond à la période pendant laquelle des États sud-américains tels que l'Argentine, la Bolivie, le Brésil, le Chili, le Paraguay et l'Uruguay étaient sous l'emprise de dictatures civiles et militaires (la durée varie selon le pays). Les médias ont joué un rôle clé sur la propagation du discours officiel des

gouvernements dictatoriaux au pouvoir. Le cas de la télévision est d'autant plus remarquable puisqu'elle est reçue par les citoyens au sein de leur foyer. Au Brésil et au Chili, l'investissement dans l'infrastructure des télécommunications s'accrut significativement tout au long des années 1970. En 1980, les dispositifs de télévision ont connu une importante expansion et se sont vite établis comme la principale source d'information, marquant ainsi leur suprématie dans la vie quotidienne, la mémoire et l'imagination collectives qui ont été reconfigurées à partir de ce nouveau moyen d'intégration nationale. Malgré l'effondrement des dictatures du Cône Sud au cours de cette décennie, on peut observer une transition vers le régime démocratique qui ne secoue pas le rapport idéalisé aux régimes dictatoriaux puisque l'image d'une dictature sans la mémoire des exilés, des persécutions, des autodafés, des tortures et des censures s'impose encore.

- 8 L'analyse de la production en art vidéo de la période en question m'a permis de diriger mes recherches sur le processus d'historisation qui a suivi l'institutionnalisation du médium *vidéo* dans le monde de l'art sud-américain. Tout en tenant en compte l'affirmation du vidéo artiste Bill Viola (États-Unis, 1951) :

In 1974, people were already talking about history, and had been for a few years...
Video may be the only art form ever to have a history before it had a history. Video was being invented, and simultaneously so were its myths and culture heroes.
(VIOLA cité par STURKEN, 1990 : 102).

- 9 En fait, l'expérimentation avec la vidéo a connu une période d'intensification pendant les années 1960 et au cours de la décennie suivante. Connectée aux différentes notions d'art conceptuel et développée dans le champ élargi de la sculpture, la peinture, le théâtre, la danse et le cinéma, la vidéo a permis de donner vie à de nouvelles manifestations artistiques telles que le *happening*, la *performance*, l'art postal et les *new media art*. Ainsi, en plus de reconnaître cette nouvelle dynamique, je cherche à comprendre comment s'est érigé l'espace institutionnel propice à la circulation de l'art vidéo et comment ce processus était raconté à l'époque par des médiateurs, tels que des commissaires d'exposition, des critiques, des historiens et certains artistes porte-paroles.
- 10 Les études concernant à la vidéo dans une perspective historique font mention du groupe *Fluxus* (Allemagne, 1961-1978) qui apparaît comme étant l'un des grands diffuseurs des pratiques d'appropriation de la vidéo aux installations et *performances*. En effet, le tout premier développement de ce langage résulte de la rencontre de l'Amérique du Nord et de l'Europe Occidentale - un axe géopolitique où les institutions culturelles ont accueilli l'art vidéo, les installations et les performances élaborées au cours des années 1970 au sein de l'art contemporain (QUARANTA, 2013 : 37-39).
- 11 Quoique face à des conditions plus précaires qui ont peut-être ralenti le développement, la recherche et l'expérimentation artistique sur ce domaine, certains artistes et les médiateurs culturels en Amérique Latine ne sont pas restés à côté de ce nouveau mouvement : en prenant en compte le potentiel de ce médium, ils l'ont exploré comme ils pouvaient. Une réflexion consciente sur les aspects et les limites du médium, son rapport à l'industrie culturelle et les médias, les voies d'inclusion sociale et les différentes approches des questions d'ordre politique, esthétique et subjective, ont donné le ton des discussions autour de la vidéo, de sorte que l'écriture de l'histoire de l'art vidéo en Amérique Latine ne peut pas se passer de ce processus².

- 12 D'après le texte écrit par l'historien de l'art Walter Zanini³ (Brésil, 1925-2013) pour le catalogue de l'événement « *Primeiro Encontro Internacional de Vídeo-arte* » au MIS (Museu da Imagem e do Som, São Paulo) en 1978, la vidéo avait une portée universelle qui allait au-delà des pays développés. Il a aussi conclu ce texte en disant que les noms d'un ensemble d'artistes brésiliens et du « *Grupo 13* » d'artistes argentins, par exemple, devraient être ajoutés à la liste des grands de la « *génération classique* » de l'art vidéo. Cela comprenait, en plus de Nam June Paik (Corée du Sud / États-Unis, 1932-2006) et Wolf Vostell (Allemagne, 1932-1998), une longue série d'artistes de différentes nationalités et d'une assez récente consécration dans la scène artistique internationale, « [...] qui se sont engagés à des différentes échelles d'intérêt sur la communication par le biais de la vidéo »⁴ (Zanini, 1985 : 87-88) : parmi eux, Bill Viola (États-Unis, 1951) et Fred Forest (Algérie/France, 1933).
- 13 Son positionnement tout au long du texte met en évidence le besoin d'une déconstruction de l'historiographie de la production en art vidéo, à partir d'une réécriture qui engloberait la configuration géopolitique du champ artistique depuis d'autres points de vue (au delà de ceux des pays développés). Son avis s'ajoute à ceux d'autres critiques, théoriciens et historiens de l'art tels que Nelly Richard (France / Chili, 1948), Jorge Glusberg (Argentine, 1932-2012), Juan Acha (Pérou / Mexique, de 1916 à 1995) et Nestor Olhagaray (Chili, 1946), qui se sont consacrés à penser et à raconter l'art vidéo *in process* depuis les périphéries latino-américaines, véritables « *arènes culturelles* »⁵ (MORSE, 1984).
- 14 Ces agents médiateurs, critiques et historiens de l'art, ont souvent travaillé comme directeur de musées et de centres culturels, comme organisateurs de biennales et de festivals, et comme commissaires d'expositions : en même temps qu'ils cordonnaient l'ouverture des espaces à la circulation des nouveaux langages artistiques, ils s'investissaient à rendre visible ces œuvres, entreprenant, pour ce faire, la tracée de l'histoire de l'art vidéo en Amérique Latine. Ils ont considéré les spécificités du contexte politique et social, soit de la période dictatoriale, soit de la transition vers le régime démocratique, soit des premières années de la démocratie rétablie.
- 15 Si le récit composé par ces voix, « *périphériques* » par rapport aux échanges entre l'Europe et l'Amérique du Nord, a collaboré à fixer les contours généraux d'une histoire de la vidéo en tant que médium d'expression artistique, il n'a pas échappé au pouvoir normatif du récit hégémonique et « *central* »⁶. D'autant plus que la question de l'expérimentation en vidéo ne s'est posée qu'au fur et à mesure de l'incorporation de certains principes structurants du discours central, en élisant des « *pionniers* », des « *héros* » et des « *héroïnes* » dans chaque pays – à savoir : Juan Downey (1940-1993), Carlos Delpino Flores (1944) Lotty Rosenfeld (1943), Alfredo Jaar (1956), Diamela Eltit (1949) et Carlos Altamirano (1922), au Chili ; Analívia Cordeiro (1954), Leticia Parente (1930-1991), Anna Bella Geiger (1933), Gabriel Borba Filho (1942) et Antonio Dias (1944), au Brésil⁹. Ces voix ont retracé l'évolution de l'art vidéo à partir d'une perspective institutionnellement fondée et technologiquement déterministe, mettant en valeur les réalisations de certains artistes dans un domaine qui était extrêmement diversifié (STURKEN, 1990 : 102).
- 16 Beaucoup d'entre eux envisageaient la vidéo comme un outil pour lequel manifester leur révolte contre la mise en place de la télévision commerciale, un caractère idéologique propre à la production de l'art vidéo et à son historisation, soit du point de vue des artistes nord-américains et européens qui l'ont adoptée comme voie expressive

de participation aux importantes transformations sociales qui ont eu lieu aux années 1960 et 1970, soit par la vision des artistes sud-américains qui ont assisté à la large diffusion de la télévision dans le pays, la télévision accaparer des vastes territoires et y véhiculer du discours de légitimation du pouvoir discrétionnaire (COCCHIARALI, 2006 : 67).

- 17 Certains artistes et critiques ont émis une opinion défavorable vers ceux qui se sont investis dans les segments commerciaux de la télévision ; encore que l'idée du langage artistique comme expérimental et autonome eusse été dessinée le long des deux décennies précédentes (BAIGORI BALLARÍN, 1997 : 42 / FREIRE, 2006 : 53), elle a été défendue davantage aux années 1980.

Entre les brésiliens et d'autres latino-américains on observe des intérêts soit sur les idéaux structurelles, soit (et spécialement) sur ce qui concerne l'approche des problèmes de contenu. [...] tous deux tenant à critiquer la télévision et sa force d'impact sur des larges parties des populations culturellement défavorisées. (ZANINI, 1985 : 91, avec notre traduction).

- 18 Lors de leurs pérégrinations, ils ont mis en question la limite de la pratique de documentaristes, sculpteurs, chorégraphes, cinéastes, poètes, *performers*, photographes, musiciens, ingénieurs, cinéastes et groupes de théâtre, en défiant les catégories traditionnelles auxquelles les musées, les archives et les galeries étaient habitués. (VIDAL, 2012 : 48). Ce rapport est évident dans les discours de quelques-uns des médiateurs mentionnés⁷ :

L'occupation réitérée au sein des vidéo-installations d'une télévision allumée avec la programmation régulière (notamment Leppe et Altamirano) et les citations de ces émissions (Dittborn) fait preuve de l'attention que ces artistes consacraient – dès le début -- au rapport vidéo / télévision. (RICHARD, 1986b : 18, avec notre traduction)

- 19 Les expérimentations en vidéo ont été incorporées aux pratiques conceptuelles des artistes qui cherchaient l'espace potentiel de projection de leurs corps, leurs voix, leurs désirs, leurs idéologies, leurs utopies et leurs cartographies. À travers des langages contingents, comme la performance, l'installation, l'art corporel et d'autres manifestations qui échappent à toute tentative de catégorisation, ces artistes énonçaient les multiples couches de signification qui ont stimulé le processus de création de leurs œuvres. La vidéo a souvent été employée comme un moyen d'enregistrer des actions éphémères et de les immortaliser, et non pas seulement comme des moments *ad hoc* – un nombre non négligeable de ces actions a été spécialement pensé pour la vidéo. Dans de nombreux cas, elle est devenue le principal vecteur de diffusion de ces œuvres (éphémères à la base), ainsi qu'un élément de leur décor et même en tant que partie composante de l'espace des installations. L'accès aux nouvelles technologies, de plus en plus à la portée de tous, a considérablement impulsé le développement du langage vidéo qui a désormais été incorporé comme l'objet, le signe, le support, la surface et le stimulant de leurs poétiques.

- 20 Quand Nelly Richard propose une définition du terme « *video-arte* », elle souligne le privilège de la « *valeur autosignifiante de ses formes et procédure* » (RICHARD, 1986b10 : 3). Cette valeur a imprégné le discours artistique au Chili, au Brésil et dans d'autres pays sud-américains à travers différents textes (certains déjà mentionnés ci-dessus) et s'est matérialisée sur les corps esthétiquement et politiquement actifs des artistes. Ils ont expérimenté les intersections entre l'homme et la machine, le subjectif et le collectif, le réprimé et le débordé, la tradition et les transgressions. « Ainsi, le discours difficile et

tortueux, et le point de vue non-familier, empêchent la participation innocente et exigent l'engagement du lecteur / spectateur pour déchiffrer le 'texte'» (MACHADO, 1984 : 112, avec notre traduction).

- 21 Le langage hybride qui a surgi de l'émergence de l'art vidéo (remarquons la pluralité des définitions : vidéo-sculpture, vidéo-théâtre, vidéo-danse, vidéo-installation, vidéo-performance, vidéo-poème...), le place toujours à la lisière, le met dans un endroit de transit(ion), de médiation et de dialogue direct et intensif avec le contemporain. C'est pourquoi sa caractéristique de « pensamento ao vivo » (En traduction littérale : « pensée en direct », mais l'expression en portugais a aussi le sens de « pensée vivante ») (BRASIL, 2009 : 22), est intimement liée à l'essai, dans le sens proposé par Theodor Adorno dans son texte « *Essai comme Forme* » : « La loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie » (ADORNO, 1984 : 29).
- 22 Ces artistes qui ont eu la vidéo comme mode d'expression ont pu « l'attaquer de différents côtés » (BENSE cité par ADORNO, 1984 : 21), y penser, la (re)formuler, douter, la nier, la confirmer, la répéter, l'interroger et s'équivoquer dans un processus d'autocréation, concrétisé en forme d'action, d'image et de texte.
- 23 Afin de rendre notoire le rapport que j'identifie entre les expérimentations en vidéo et l'essai, je voudrais braquer le projecteur sur la puissance de l'écriture dans la production chilienne de la période concernée (GODOY VEGA, 2012 : 101-144) : la relation des critiques d'art, des essayistes, des romanciers, des dramaturges et des groupes de théâtre avec des plasticiens a mis en place une fructueuse réunion de poétiques, assimilant la lecture d'une théorie contemporaine encore méconnue pour exploiter des nouveaux enjeux esthétiques, politiques et subjectifs.
- 24 L'exemple fondamental de cette relation se trouvait dans les actions proposées conjointement par Jaar et l'essayiste Adriana Valdés (Chili, 1943), entre 1979 et 1981 comme *Estudios Sobre la Felicidad* qui a abouti à un ensemble composé d'interventions, d'installations vidéo et de leurs dossiers. Il a également compté sur un essai de 1981 signé par Valdés, *Obra Abierta y de Registro Continuo* (VALDÉS & JAAR, 1999), dans lequel apparaît minutieusement les éléments qui composent et articulent les interventions, donnant les clés de compréhension de la vidéo comme un mécanisme associé aux pratiques et aux valeurs de la structure sociale tout en renforçant la subjectivité humaine, dispositif central pour comprendre les relations fondamentales entre l'individu, la société et la culture dans un moment historique déterminé.
- 25 Pour confirmer la pertinence de la relation que je propose, je cite ci-dessous le fragment d'un des textes de l'artiste brésilienne Anna Bella Geiger, écrit à l'époque où elle a commencé à travailler avec la vidéo, à la fin des années 1970 :

[...] Il y a plusieurs manières d'aborder la vidéo. Dans le cas de mon travail, mon approche n'est pas esthétique, cela n'a aucun intérêt pour moi, de concevoir la vidéo par ce biais. Dans mes premières œuvres j'ai employé la vidéo comme un support qui me permettait de travailler certaines situations qui m'intéressaient à l'époque. Après, ce mode d'emploi a été remplacé par mon désir de faire de la vidéo le porte-parole d'une série d'idées que j'ai également développées hors du langage de la vidéo, comme par exemple les livres avec des cartes. Je tente de transmettre un certain nombre d'idées sur la situation de l'artiste dans le marché de l'art, parfois en utilisant un langage humoristique ou ironique. D'autre part, la vidéo démystifie encore plus la valeur du produit. En même temps, l'utilisation du temps présent dans la vidéo fonctionne en vertu d'une conscience critique de la télévision commerciale. (GEIGER, 1977, cité par JAREMTCHUCK, 2007 : 122. Avec notre traduction)

- 26 Pour ces cas en question, les œuvres en art vidéo (vues comme des essais, des expériences critiques et poétiques) font partie d'une stratégie de démantèlement qui vise à creuser le discours étanche aux traumatismes de la violence et de la répression des régimes politiques. Par conséquent, ce sont des œuvres qui expriment le fort lien entre l'esthétique et la politique (MACHUCA 2006 : 65-71).
- 27 L'art vidéo entre les institutions et l'espace public :
- 28 Il est important de souligner, comme critère pour cette mise en parallèle, que les deux pays ont connu un processus de reprise de l'espace public par l'entremise de grandes manifestations populaires qui réclamaient la démocratie, en faisant la une des émissions des chaînes de la télévision nationale : le mouvement « Diretas já ! » qui s'est déroulé dans plusieurs villes brésiliennes a commencé en 1979, et ne cesse de gagner en force depuis 1983 ainsi que la campagne « NO + » organisée par l'opposition au gouvernement de Pinochet avant le plébiscite national de 1989 au Chili.
- 29 Au Brésil, la situation culturelle, économique et politique en vigueur était insoutenable ; parallèlement, les médias et l'industrie culturelle étaient de plus en plus présents aux foyers des citoyens (ORTIZ RAMOS ; BUENO, 2001). L'affaiblissement du pouvoir de négociation des syndicats et des associations face à des taux de chômage alarmants, déclenchent une série de manifestations en 1980. En plus de la pression d'entrepreneurs brésiliens, depuis 1974, contre la réduction de leur participation directe au processus décisionnel du gouvernement (CODATO, 1997 : 214-20), la mobilisation politique a été alimentée par l'insatisfaction populaire, par le dégât de la relation entre l'Église catholique et le gouvernement et par le rassemblement de divers partis politiques autour des élections directes contre le gouvernement autoritaire (COSTA, 1991 : 10).
- 30 Le champ de l'art brésilien laissait voire l'atmosphère de spontanéité et de liberté émergentes partout dans le pays. On observe un processus d'« oxygénation » des espaces consacrés à l'expression artistique (BULHÕES, 1990 : 221-229), et un accroissement de l'autonomie des commissaires d'expositions et des artistes, comme par exemple dans la transformation structurelle de la *Fundação Bienal de São Paulo* entre 1978 et 1987 (MELO, 2015)⁸. Après les événements tels que le « Topless Literário » organisé par le collectif « GANG » (de l'art porno) à Rio de Janeiro, pendant l'« été d'ouverture » en 1980, l'année 1984 a été marquée par un sentiment d'espérance renouvelée dans les signes d'une possible ouverture à la démocratie.
- 31 Ce sentiment est symbolisé dans l'historiographie de l'art brésilien par la réalisation de l'exposition « Como vai você, Geração 80 ? », également en 1984, qui a donné visibilité plus large à la production de jeunes artistes, qui pouvaient exposer leurs œuvres dans l'espace du *Parque Lage* (lieu d'un centre de formation d'artistes, l'*Escola de Artes Visuais*), à Rio de Janeiro, où l'on trouvait de la peinture, l'installation et la performance. Sans être un manifeste au sens traditionnel du terme, le texte du commissaire d'exposition Marcus de Lontra Costa saluait la liberté avec laquelle ces jeunes artistes mêlaient leurs références et leurs appropriations – des bandes dessinées aux encyclopédies d'histoire de l'art et les magazines des tendances artistiques internationales (LONTRA COSTA, 1984). Cette caractéristique qui connectait leur production à celle de la *Transavanguardia Italiana* et *Internazionale* (proposées par le critique et historien de l'art , Achille Bonito Oliva), le néo-expressionisme allemand et le post-modernisme nord-américain (REINALDIM, 2012). Le « retour à la peinture » a été le fait le plus célébré

dans les nouvelles galeries d'art et a aussi affecté les rues, à travers des expositions d'intervention dans l'espace public (telles que l'« Arte na Rua », à São Paulo en 1983, et l'« Arte na Rua 2 » à Brasília et à Rio), et les graffitis d'artistes qui ont rapidement été incorporés par les galeries et la Biennale de São Paulo.

- 32 C'est au MIS de São Paulo qu'a eu lieu, une année avant l'exposition susdite, le 1er Festival International « *Vídeo Brasil* » sous les auspices du « *Cavalheiro do Apocalipse* », une vidéo-performance⁹ d'Otávio Donaschi (Brésil, 1954), qui s'est baladé depuis le centre de la ville jusqu'au musée monté sur un cheval blanc, vêtu d'un de ses « *videocriaturas* »¹⁰ et empoignant un sabre de lumière. Selon l'historienne du cinéma Christiane Mello, des artistes tels que Donaschi et Rafael França (Brésil, 1957-1991), ont cherché à étendre la perspective critique de la domination de la télévision qui a été inculqué dans le travail des générations pionnières, tout en essayant de créer des « *alternatives esthétiques pour se rapporter à ce médium* »(MELLO, 2007 : 9, avec notre traduction).
- 33 Pendant l'événement, un grand nombre d'œuvres de vidéoartistes brésiliens, en particulier celles appartenant, selon Arlindo Machado, à la « génération de la vidéo indépendante »¹¹ a été projeté, performé ou mis en installations. Il faut mentionner tout spécialement le travail du collectif des réalisateurs « TVDO » et « Olhar Eletrônico », ainsi que les œuvres de chacun de ces membres en particulier. Ces deux groupes ont joué un rôle clé dans la consolidation de l'art vidéo brésilien. Le premier a réuni des jeunes diplômés en cinéma de l'*Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP)*¹² - actifs depuis la moitié des années 1970 -, autour d'une production vraiment expérimentale en vidéo au sein du studio de l'université, aux festivals et aux expositions d'art. Le second, formé par des anciens élèves de la *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP)*¹³, avait pour caractéristique une forte interaction inventive avec la programmation de la télévision (également structuré pendant les années 1980). Parallèlement aux premières éditions du « *Videobrasil* », il a participé à la réalisation et conception de plusieurs émissions, telles que celles des chaînes TV Gazeta, Cultura, Globo et Abril Vídeos.
- 34 Le discours d'ouverture du Festival « *Vídeo Brasil* » (1983), signé par Ivan Ísola (Brésil, 1949), à l'époque directeur du MIS, permet de vérifier ce qui a motivé la réalisation du Festival :
- 'Vídeo Brasil' a été pensé pour être beaucoup plus qu'un festival éphémère ; ce moment exige l'établissement de structures permanentes pour la production et la diffusion de la culture, et les nouveaux médias devraient concevoir de nouvelles politiques pour la démocratisation de l'accès à la connaissance et pour faciliter l'accès aux outils qui nous permettront d'engendrer de nouveaux signes, en matérialisant une partie de l'utopie possible ; enfin, bref, faire du « village planétaire » un village qui puisse dialoguer avec le village lui-même, avec les villages, avec le globe, par son propre accent et par tous les accents, en *Direct Broadcasting Sistem*, en *Narrowcast*, la télévision en deux sens, interactive. (ÍSOLA, 1983 : 1, avec notre traduction)
- 35 Au Chili, la relation entre la production audiovisuelle et le contexte sociopolitique et culturel des années 1980 s'est développée dans un fort climat de répression ; l'imposition d'un couvre-feu appelé « *apagón cultural* » ayant vidé la vie nocturne et l'intervention militaire dans les espaces universitaires impliquant même l'autocensure. En 1983, quand les artistes, intellectuels et politiques exilés sont retournés au pays, un processus d'organisation civile commence à se dessiner afin de faire face au gouvernement de Pinochet.

- 36 Dans ce contexte, une véritable « bataille audiovisuelle »¹⁴ a été lancée, selon l'historien chilien German Liñero (2010 : 147), avec la vidéo comme moyen préféré des opposants au régime. Le service culturel de l'ambassade de France servait de « tranchée » aux artistes, en abritant leur production et en favorisant son développement, notamment grâce à la création des « Encuentros Franco-Chiliens de Video Arte », qui ont duré tout le long de la décennie grâce à la consolidation et à l'expansion des pratiques expérimentales. L'événement accueillait des cinéastes, des documentaristes et des *performers*, et stimulait le sentiment de liberté parmi eux. Sous l'égide de l'institution française, ils ont élaboré un tas de métaphores complexes de dénonciation et de transgression : chez les chiliens l'engagement face à la situation humaine et sociale du pays primait sur n'importe quel autre sujet. De 1984 à 1988, par l'initiative de Flores Delpino, une émission pour la diffusion, l'expérimentation et l'enseignement de la vidéo, « En torno al video », a été incluse dans la programmation de la télévision publique (la chaîne universitaire UCV TV) et a été la vitrine de la diffusion massive du matériel présenté aux « Encuentros Franco-Chiliens de Video Arte » (VIDAL, 2012 : 98-107).
- 37 Plus on avance vers la deuxième moitié de la décennie, plus le paysage des arts visuels change et à tous les niveaux : critique d'art, institutions et marché. La campagne du plébiscite national d'octobre 1988, par lequel le peuple chilien a pu choisir entre le « sí » (en faveur du gouvernement au pouvoir) et le « no » (pour la sortie de Pinochet) a eu son apothéose lors de l'insertion en réseau national d'un espace pour la propagande électorale. Cela a été la principale situation de mise en évidence du rapport des artistes chiliens à l'art vidéo : la campagne « NO + », qui a réuni dans le *backstage* un groupe d'artistes qui travaillaient avec la vidéo depuis la décennie précédente (tels que Flores Delpino, Downey et Rosenfeld), était désignée comme la propagatrice d'un environnement de joie, de spontanéité et d'espérance en opposition au malaise des dix-sept ans de dictature. « NO + » était le pari sur la possibilité d'une « nouvelle ère » :
- La participation réelle des vidéastes eu lieu pendant le déroulement de la bande électorale. Cela a été conçu comme la télévision que les Chiliens ne regardaient pas : inclusive, visuellement attrayant, aimable, vivante, positive et pleine de contenu. (LIÑERO, 2010 : 158)
- 38 Dans ce paysage, le duo de *performers* autodésigné « Yeguas del Apocalipsis », composé par Francisco Casas (Chili, 1959) et Pedro Lemebel (Chili, 1952-2015), débute avec le *happening* *Coronación de Espinas* en 1988, quand ils s'infiltrèrent dans la maison-musée « La Chascona » pendant la cérémonie de remise du prix « Pablo Neruda » au poète chilien Raúl Zurita (Chili, 1950). L'année suivante, ils ont fait la performance *La Última Cena de San Camilo*, dont le registre a été inclus dans l'oeuvre vidéo/documentaire *Casa Particular* (1990), de Gloria Camiruaga (Chili, 1941-2006) tournée dans une maison de prostitution de travestis, suivant le mouvement de la « noche capitalina »¹⁵. Les actions de « Yeguas » ont introduit une nouvelle place à l'énonciation de ces essais / expérimentations, liées au féminisme et au *proto-queer* (CARJAVAL, 2011 : 28-31), une forme burlesque d'exposer et de dénuder l'oppression. Quant à la détente de la censure et à la répression gouvernementale, des nouvelles problématiques ont « explosé » par leur répertoire interventionniste, telles que le désir homosexuel, le travestissement, d'autres impulsions refoulées et des styles de vie marginalisés par la coercition des deux dernières décennies, y compris la déconstruction de l'image gauchiste hétéronormative et la visibilité du VIH/sida.

En guise de conclusion : une question

- 39 Les images ici mises en relief se situent parmi une série de pratiques artistiques et politiques où le corps déguisé, dénudé, suturé et répliqué s'est présenté comme dispositif de transgression, de dissidence et de résistance, pour rompre avec la répression tentaculaire des dictatures du Cône Sud. La vidéo a été différemment employé par quelques artistes et son rôle a été très important dans le processus de distribution des discours subversifs (toujours dans un rapport ambigu et tendu avec son institutionnalisation au monde de l'art contemporain), au Brésil et au Chili.
- 40 Les transgressions des artistes mentionnés dans cet article ont pénétré le tissu culturel comme les gazouillements et les murmures de l'« Apocalypse » ou d'une « révélation divine » dans une atmosphère politique et culturelle très tendue, où le risque n'était pas seulement ce de ne pas faire partie du monde de l'art, mais plutôt d'être arrêté par les militaires. Je comprends que ces transgressions, en plus de rendre visible la frontière entre l'art et la morale (les limites de la religion, du civisme, de la dignité et la décence), comme indiqué par la sociologue Nathalie Heinich (1998 : 146-157), ont problématisé un dur système de violences physiques et symboliques (de répression politique, manutention de l'ordre social et contrôle de la vie culturelle), en y impliquant l'espace public, l'espace domestique et les recoins intimes.
- 41 Face au régime politique de plus en plus asphyxiant, ces actes et images ont ouvert la possibilité de stimuler, d'annoncer et de vivre une nouvelle sensibilité : l'enjeu idéal sur une ouverture, un avenir qui pourrait être à la fois performatif et réflexif, clandestin et institutionnel, public et intime, résistant et vulnérable, désenchanté et désirable, apocalyptique et utopique. Un avenir libre de l'obsession sur un ennemi idéologique et de censure, ouvert à la diversité et au dialogue.
- 42 En tant que jeune chercheur dédié aux arts visuels produits pendant les dernières années de dictature militaire dans l'Amérique du Sud, je me demande comment comprendre les conditions de la production, la circulation et la réception de ces œuvres d'art afin que les analyses ne réduisent pas la puissance réflexive et transgressive de ces mêmes œuvres, placées dans les « tranchées » de la frontière entre les champs politique et artistique ?
- 43 Cette question apparaît souvent quand quelqu'un est confronté à des œuvres d'arts visuels, des trajectoires des artistes ou des voies institutionnelles dans de nombreux contextes. Mais, dans le cas de ces dictatures, en particulier, il y a un autre facteur, le chercheur est immergé dans la turbulence des pulsations et des contaminations provoquées par l'ouverture des archives, en même temps qu'en construisant les mémoires des dictatures en Amérique du Sud. Cet article suit alors le chemin de la réflexion de l'essai pour essayer, en même temps, de partager des idées et de dialoguer avec d'autres chercheurs qui se confrontent aux mêmes problèmes.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHA J., "El Video" : *Arte en Colombia*, Bogotá, no. 16, 1981, p. 32-37.
- ADORNO T., *L'Essai comme Forme*, Paris, Flammarion, 1984.
- ALONSO R., *Zona de turbulencia. Videoarte de Latinoamérica*, conférence en Turbulence Zone, Helsinki, 2002. [En ligne : www.roalonso.net]
- BAIGORI BALLARÍN L., *El video en el contexto social y artístico de los 60-70*, Barcelone, Ediciones de la Universitat de Barcelona, 1997.
- BULHÕES M. A., *Participação e distinção : o sistema das artes plásticas no Brasil nos anos 60 e 70*, Thèse de doctorat en Histoire Social, Université de São Paulo, 1990.
- CARJAVAL F., "Yeguas", in *Ensayos sobre Artes Visuales : Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, CARJAVAL F. (ed.) . vol. 1, Santiago du Chili, LOM Ediciones, 2011.
- COCCHIARALI F., "Primórdios da videoarte no Brasil", in *Made in Brasil : Três décadas do vídeo brasileiro*, MACHADO A. (ed.), São Paulo, Iluminuras, 2006.
- CODATO A. N., *Sistema Estatal e Política Econômica no Brasil Pós-64*, São Paulo, ANPOCS/Editora Hucitec/Editora UFPR, 1997.
- COSTA M. L., "Cenário Social da Década", in *BR/80 Pintura Brasil Década 80*, São Paulo, Exh. cat. Instituto Cultural Itaú, 1991.
- DINAMARCA H., *El video en América Latina : actor innovador en del espacio audiovisual*, Montavideo, Ediciones Fondo Cultura Universitaria, 1990.
- GLUSBERG J., "Introducción : videoarte : una comunicación creativa", in *I Bienal Internacional de Video-arte*, Medellín, Exh. cat., Museo de Arte Moderno de Medellín, 1985.
- GODOY VEGA F., "Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980", in *Ensayos sobre Artes Visuales : Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, F. BAEZA (ed.), vol. 2, Santiago du Chili, LOM Ediciones, 2012.
- FREIRE C., *Arte Conceitual*, Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2006.
- HEINICH N. ; *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain - Sociologie des Arts Plastiques*, Les Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- HEINICH N. ; *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Éditions Gallimard, 2014.
- ÍSOLA I., "Texto Institucional". *I Festival Vídeo Brasil*, 1983. Disponible, <http://site.videobrasil.org.br/>
- JAREMTCHUCK D., *Anna Bella Geiger : passagens conceituais*, São Paulo/Belo Horizonte, EdUsp/C Arte, 2007.
- LIÑERO G., *Apuntes para una historia del video en Chile*, Santiago du Chili, Editoriales Ocho Libros, 2010.
- LONTRA COSTA M., "Como Vai Você, Geração 80 ?", in *Módulo*. LONTRA COSTA M., LEAL P. R., MAGER S. (ed.), Rio de Janeiro, Exh. cat., 1984.

- MACHADO A., “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina”, in *Significação Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 33, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010.
- MACHADO A., “As linhas de força do vídeo brasileiro”. *Made in Brasil : Três décadas do vídeo brasileiro..* MACHADO, A. (ed.), São Paulo, Iluminuras, 2007.
- MACHADO A., *A Ilusão Especular : Introdução à Fotografia*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MACHUCA G., “Arte y contexto, tres décadas de producción en Chile”, in *Copiar el Edén : arte reciente en Chile*, MOSQUERA E., Santiago du Chili, Puro Chile, 2006.
- MELLO C., “Experiências com o vídeo no Brasil anos 1950-60 : Carvalho, Oiticica e Duke Lee”, in *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Petrópolis, Museu Imperial, 2010.
- MELLO C., “Vídeo no Brasil : experiências dos anos 1970 e 1980”, in *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2007.
- V Congresso Nacional de História da Mídia, São Paulo.
- MELLO C., *Extremidades do vídeo*, Thèse de doctorat en Communication et Sémiotique, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- MELO T., *18ª e 19ª Bienais de São Paulo : Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil*, Mémoire de Master en Arts, Culture et Langage, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.
- MORSE R. M., “'Peripheral' Cities as Cultural Arenas (Russia, Austria and Latin America)”, in *Journal of Urban History*, n° 4, 1984, p. 423-452.
- OLIVA A. B., *Transavanguardia Internazionale*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1982.
- ORTIZ RAMOS J. M. ; BUENO, M. L., “Cultura audiovisual e arte contemporânea”, in *SÃO PAULO EM PERSPECTIVA*, n° 15 :3, São Paulo, 2001, p. 10-17.
- REINALDIM I. Jr., *Arte e crítica de arte na década de 1980 : vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*, Thèse de doctorat en Arts Visuels, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2012.
- RICHARD N., *Márgenes e Instituciones : Arte en Chile desde 1973*, Santiago du Chili, Metales Pesados, 1986a.
- RICHARD N., “Contra el pensamiento-teorema : Una defensa del video arte en Chile”, in *Catálogo del 6º Festival Franco-Chileno de Video Arte*, Santiago du Chili, 1986b.
- QUARANTA D., *Beyond New Media Art*, Brescia, LINK Editions, 2013.
- STURKEN M., “Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the Making of a History”, in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, HALL D.; FIFER S. (ed.), New York, Aperture/BAVC, 1990.
- VALDÉS A., “Obra Abierta y de Registro Continuo”, in *Estudios sobre la Felicidad*. VALDÉS A. ; JAAR A., Barcelone, Actar Editorial, 1999.
- VIDAL S., *En el principio: arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*, Santiago du Chili, Metales Pesados, 2012.
- ZANINI W., “Vídeo-arte: uma poética aberta”, in *Arte : novos meios / multimeios*, 87- 92, 1985. Exh, 1985. cat., São Paulo (Brésil), Fundação Armando Álvares Penteado.

NOTES

1. Avec notre traduction.
2. « *The history of video has been turned into narrative according to a particular 'hierarchy of significance', and it differs from many conventional histories only that it has been so actively written by many of its participants even as they are participating in it.* »(STURKEN, 1990: 102)
3. Zanini a dirigé le Museu de Arte Contemporânea de l'Université de São Paulo (MAC-USP) entre 1963 et 1978, au sein duquel a eu lieu le projet de l'exposition annuelle « *Jovem Arte Contemporânea* » (« Jeune Art Contemporain », ou JAC), un événement d'importance nationale. La 8e édition, réalisée en 1974, comprenait pour la première fois des œuvres d'art vidéo ce qui a motivé, trois ans plus tard, la création d'un "laboratoire" de vidéo au MAC.
4. Avec notre traduction.
5. Avec notre traduction.
6. « *In her seminal paper on the myths of video, 'Video: Shedding the Utopian Moment', Martha Rosler states, 'The elements of the myth thus include an Eastern visitor [Paik] from a country ravaged by war (our war) inoculated by the leading U.S. avant-garde master [John Cage] while in the technology heaven (Germany), who once in the States repeatedly violated the central shrine, TV, and then goes to face representative of God on earth, capturing his image to the avant-garde...'* »(STURKEN, 1990 : 105-6)
7. « Parce qu'en se déclarant l'ennemi de la télévision commerciale et officielle, la vidéo est venue partager les principes des conceptualismes, des actions corporelles, des environnements et d'autres tendances artistiques qui nient et rejettent l'objet comme son produit et répudient aussi les attributs matériels et formels. » (ACHA, 1981 : 32, avec notre traduction) « Mais tant dans les pays développés qu'en Amérique Latine, les groupes d'opérateurs visuels tentent de rompre l'utilisation ordinaire de la télévision et du cinéma, en montrant des formes électroniques et de la documentation électronique et visuelle différentes. » (GLUSBERG, 1985 : 1, avec notre traduction)
8. Cette question a constitué le thème de mon mémoire de Master intitulé « 18^e e 19^e Bienais de São Paulo : Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil », dirigé par Prof. Dr. Maria Lucia Bueno (UFJF), et défendu en 2015.
9. Donasci lui-même l'appelle « vídeo-teatro » (« vidéo-théâtre »).
10. En traduction littérale : « Vidéo-créatures ».
11. Avec notre traduction
12. Les membres : Tadeu Jungla, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli, e Pedro Vieira.
13. Les membres : Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini, Dario Vizeu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Toniko Melo.
14. Avec notre traduction.
15. L'approche de « Yeguas » aux espaces publics est ce qui les différencie d'autres manifestations qui ont traitée les mêmes thématiques au Chili. Et aussi au Brésil, comme le collectif brésilien « GANG » au début des années 1980, à Rio, qui se sont installés publiquement comme actions esthétiques et politiques, avec forte référence à la sexualité, la libération sexuelle et la déconstruction des valeurs conservatrices.

RÉSUMÉS

Cet article vise à rendre compte des premiers résultats issus d'une période de stage de recherche accomplie au Museu de Arte Contemporânea de l'Université du Chili (MAC-U.Chile). Je pars d'un

groupe de manifestations artistiques qui ont eu lieu dans la rue ou pendant des événements institutionnels ouverts au public, où la vidéo a été utilisée comme forme d'enregistrement et d'expérimentation. Je propose une réflexion sur la participation des critiques d'art dans la dynamique d'institutionnalisation de l'art vidéo à Rio de Janeiro, São Paulo et Santiago, à travers la circulation de leurs idées et leur contact avec les artistes. La présente analyse vise à mettre en parallèle les réflexions sur le contexte d'émergence de l'art vidéo au Brésil et au Chili ; ainsi qu'à appréhender la dynamique de transgression et d'institutionnalisation de ce nouveau langage qui émergeait sous la dictature. Le corps, l'espace public et la télévision sont ici les points de connexion entre ces pratiques artistiques.

Neste artigo apresento os primeiros resultados de um período em estágio de pesquisa realizado no M. Parto de um grupo de manifestações artísticas que se deram na rua ou durante eventos institucionais abertos ao público, nos quais o vídeo foi utilizado como forma de registro e experimentação. Proponho uma reflexão sobre a participação dos críticos de arte na dinâmica de institucionalização da vídeo arte nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Santiago do Chile, através da circulação de suas idéias e contato com os artistas. A análise busca colocar em paralelo as reflexões sobre o contexto de emergência da vídeo arte no Brasil e no Chile, bem como compreender a dinâmica de transgressão e institucionalização dessa nova linguagem que emergia sob o regime autoritário. O corpo, o espaço público e a televisão são tomados aqui como os pontos de conexão entre essas práticas artísticas.

INDEX

Palavras-chave : vídeoarte, arte brasileira, arte chilena, performance, crítica de arte, ditadura, Brazil, Chile

Mots-clés : art vidéo, art brésilien, art chilien, performance, critique d'art, dictature, Brésil, Chili

AUTEUR

TÁLISSON MELO

Instituto de Artes e Design - Universidade Federal de Juiz de Fora, Brésil

Master en Arts, Culture et Langage

[talissonmelo\[at\]yahoo.com.br](mailto:talissonmelo[at]yahoo.com.br)